

**ТЕЛЕСНЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АНОМАЛИИ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ВСЕОБЩЕГО РАСПАДА
(РОМАН ПАВЛА ЗАЛЬЦМАНА «ЩЕНКИ»)***

Петр Казарновский

Женевский университет,
Женева, Швейцария

**PHYSICAL AND SPATIAL ANOMALIES
AS A REFLECTION OF TOTAL DECAY
(PAVEL SALZMAN'S PUPPIES)**

Petr Kazarnovsky

University of Geneva,
Geneva, Switzerland

This article examines *Puppies*, a novel by Pavel Salzman. It took the writer fifty years to complete and encompasses the lifetime impressions of an artist and poet who was closely related to the avant-garde and had diverse interests in literature and the arts. This allowed the writer to create an unprecedented work about the Civil War, which engulfed a vast area of Russia at the time. The characters include two puppies, probably the most important plot components of the novel, which are forced to wander and undergo numerous ordeals: they become unwitting victims of an owl-man and an "iron boy". These two characters, either combining various attributes of animal nature or radically altering their physical constitution, turn out to be capable of overcoming the border between life and death. Hence, they serve as "conductors" towards nonexistence for the simple-minded characters that reach for them. This turns Saltzman's phantasmagorical work into a sinister fresco depicting all living things as doomed to a violent death or starvation. When working on his novel, Saltzman pays attention at multiple levels to various corporal distortions, including motor abilities and properties. In this regard, verbs and their derivatives require close analysis as their presence in the book seems

* Citation: Kazarnovsky, P. (2019). Physical and Spatial Anomalies as a Reflection of Total Decay (Pavel Salzman's *Puppies*). In *Quaestio Rossica*. Vol. 7, № 1. P. 203–221. DOI 10.15826/qr.2019.1.372.

Цитирование: Kazarnovsky P. Physical and Spatial Anomalies as a Reflection of Total Decay (Pavel Salzman's *Puppies*) // *Quaestio Rossica*. Vol. 7. 2019. № 1. P. 203–221. DOI 10.15826/qr.2019.1.372 / Казарновский П. Телесные и пространственные аномалии как отражение всеобщего распада (роман Павла Зальцмана «Щенки») // *Quaestio Rossica*. Т. 7. 2019. № 1. С. 203–221. DOI 10.15826/qr.2019.1.372.

overwhelming, thus emphasising the deformations to which life is subjected. The main message of the novel is the perplexity and terror caused by what is happening: devastation and hunger lead to everyone being eaten by everyone else.

Keywords: Pavel Saltzman; Russian avant-garde; 20th-century Russian literature; Civil War; phantasmagoria; Leningrad artists of the 1930s; Pavel Filonov.

Рассмотрен роман Павла Зальцмана «Щенки». Писавшийся на протяжении 50 лет, он вобрал в себя жизненные впечатления художника, поэта, прозаика, имевшего близкое соприкосновение с представителями авангарда, широкий круг интересов в сфере литературы и искусства. Все это позволило автору создать беспрецедентное произведение о Гражданской войне, разворачивающееся на необычайно широком пространстве тогдашней России. Обреченные на вынужденные странствия, герои, среди которых едва ли не важнейшая сюжетобразующая роль выпадает на двух щенков, становятся ввергнутыми во многие страдания: они становятся невольными жертвами человека-совы и «железного мальчика». Последние персонажи – то объединяющие разные модусы животности, то в корне изменившие телесную природу – оказываются способными преодолевать преграды между жизнью и смертью, отчего служат проводниками в небытие тянувшихся к ним простоватых героев. Это превращает фантасмагорическое произведение Зальцмана в зловещую фреску об обреченности всех уровней живых существ смерти – насильственной, голодной. Прорабатывая текст своего романа на многих уровнях, Зальцман проявляет внимание ко всякого рода искажениям телесности, в том числе двигательных способностей и свойств. Особого анализа в связи с этим требуют глаголы и их производные, присутствие которых в книге кажется подавляющим и ярко подчеркивает деформации, коим подвергается жизнь. Основной пафос романа – недоумение, ужас перед происходящим: разруха и голод приводят к поеданию всех всеми.

Ключевые слова: Павел Зальцман; русский авангард; русская литература XX в.; Гражданская война; фантасмагория; художники Ленинграда 1930-х гг.; Павел Филонов.

Изгнанные из туловищ души зверей
бросились в него [пустое «нет»] и населили
своим законом его степи. Построили
в сердце звериные города.

Велимир Хлебников. Утес из будущего

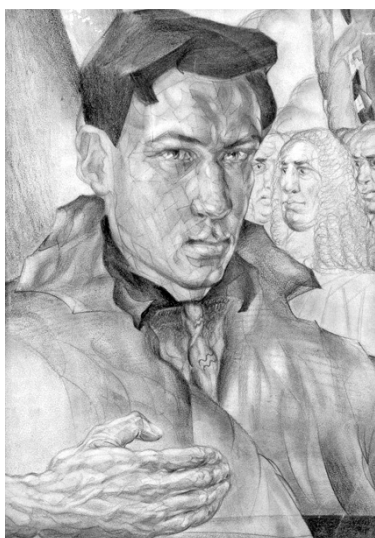
Создававшийся на протяжении 50 лет (1932–1982) роман Павла Зальцмана «Щенки» вобрал в себя жизненные впечатления художника (ученика П. Н. Филонова, входившего в объединение «Мастера аналитического искусства»), поэта, прозаика, имевшего близкое соприкосновение с представителями авангарда (наряду с названным

Филоновым, также и с Д. Хармсом, Т. Глебовой, В. Стерлиговым) и отразил широкий круг интересов Зальцмана в сфере литературы и искусства. Все это позволило автору создать беспрецедентное произведение о Гражданской войне, разворачивающееся на необычайно широком пространстве тогдашней России – от Запада до Востока, с центром в Ленинграде – «городе на реке».

Фабула романа обусловлена мотивом дороги. Два брата-щенка, разлучившись уже в самом начале повествования, пускаются в путь в поисках полюбившихся им девушек и, попадая в удаленные друг от друга пространства и преодолевая расстояния неожиданным или даже необъяснимым образом, оказываются свидетелями и невольными участниками самых разных событий – убийств, грабежей, кровавых расправ, интриг, неясных замыслов и их осуществлений, творимых людьми и человекоподобными существами.

Разумеется, вряд ли удастся в полной мере охватить произведение во всех его аспектах – стилистических, композиционных, образных, идейных, да это и не входит в задачу статьи. Тем не менее, названных и прочих аспектов книги я коснусь, так как сама ее специфика такова, что вынуждает не брать к рассмотрению аспект за аспектом, а охватывать их сразу, одновременно, почти невзирая на их разнесенность по пространственным и временным координатам. Будучи учеником Павла Филонова, слышавшего отрывки из начатого при нем романа, о чем мастер отозвался в своем дневнике, Зальцман усвоил от мэтра и его учения основу его метода: «сделанность» вещи означает возведенность в абсолют как высшую степень напряженности. Как справедливо заметил И. Кукуй, именно в литературе Зальцман оказался более последовательным филоновцем, чем в изобразительном искусстве, где он часто сдержан и строг; исследователь определяет манеру автора «детально проработанной экспрессивностью», «энергетика его литературы гораздо ближе к тому, что сам Филонов понимал под подлинно аналитическим искусством» [Кукуй].

Следует вспомнить некоторые положения филоновского учения – они будут задействованы в анализе романа Зальцмана. Едва ли не важнейшей представляется установка на развитие формы картины: художник утверждает необходимость создания вещи как выявления ее «связи с творящейся в ней эволюцией, т. е. ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса» [Филонов, с. 80]; все – существо, предмет, понятие – по мысли художника, «пребывает в процессе эволюции как в вечно активной силе, несомненно пронизывающей насквозь и выходящей через все его видимые и предполагаемые частицы, окружающие его» [Там же, с. 81]. Нам важно, что смерть выступает у Филонова созидательной силой, и такие явления, как выветривание камня, гниение и любая форма разрушения, отрицаются самой идеей эволюции; помимо танатоборческой установки авангардиста, здесь ярко выразилось пристальное внимание к непрерывной изменчивости, текучести.



П. Зальцман. Автопортрет. 1929

P. Saltzman. Self-portrait. 1929

Филонов противопоставляет канону как неорганическому сочетанию объектов законченность, прежде, чем ее достичь, объект должен пройти через многочисленные метаморфозы – как внешние, корежащие видимые черты, так и внутренние, ведущие к изменению всей природы существа. Если Филонов ставил перед собой задачу осознать логику развития объекта, его эмбриологию [Сергеев, с. 110], то Зальцман, кажется, уже имеет дело с завершенным процессом, когда возобладали силы необратимой деградации, но хитрая природа приспособления толкает отдельные особи на мутации, аномалии, отражающиеся почти исключительно в телесном...

Вряд ли мы можем наблюдать морфогенез романа Зальцмана так же, как можем делать это с картиной Филонова. К живописному письму Филонова морфологически близко вербальное письмо Зальцмана, балансирующее на грани разноуровневых сдвигов, зауми, иррационального, абсурда, – отчасти чтобы избежать прямой повествовательности, – и потому пользующееся частыми отступлениями. Взгляд автора норовит не столько отвлечься от объекта, сколько проникнуть под внешние покровы и ткани: кривящееся, корчащееся тело словно чревато порождением из себя другого – вплоть до изменения видового образа.

Общим местом стало констатирование сосуществования на картинах Филонова антропоморфных животных и звероподобных людей. Нечто подобное есть и в романе «Щенки». Вот очень яркий эпизод из второй части книги. Пир, устроенный совой, – на него, кстати, приглашен один из щенков, желающий вступить в банду под предводительством птицы, – полон невиданных яств (голод и сопровождающая его еда – постоянный мотив Зальцмана) и собирает странных гостей; их в темноте неясно различает щенок, и вот какая фантазматическая картина разворачивается:

Гости проходят мимо, выделяясь на меркнувших окнах. Их опережают низкорослые слуги. На столе вырастают темные кучи еды. <...> Половину съедает один из гостей. Щенок кончает остальное. Свернутые свиные шкурки мелких кусков гость оставляет на скатерти. Другие едят, отделив ножами, шлёрбая губами, свежую зернистую икру. <...> ...ловят длинными пальцами. <...> По столу прыгают крохотные корнишоны, пушенные

ударом двух пальцев. Их ловят ртами на лету. На зубах хрустят салатные листья, сметана с укусом каплет на скатерть. Листки красной капусты прочищают глотку, мелко нарезанные зеленые куски оболочки фаршированного перца ее сжигают. Доедают обрывки красной семги или срывают толстую кожу с балыка. Одни сосут кусочки жира твердой охотничьей колбасы, другие на корки хлеба накладывают кружки кровяной. <...> Языки слизывают подливку с бахромы шампиньонов или высасывают, чмокая, красные клешни раков, рты вытягивают их со свистом. Гости раскрывают створки пахучих мидий, роняя на скатерть рис; закрыв глаза, глотают желтые комочки и с бульканьем запивают, откинувшись на высоких стульях. <...> Сова поднимает рюмку, стуча и звеня ею по клюву. Она кричит в темноте. <...> Гости кончают еду с сильным шумом. Некоторые ложатся, растянув лапы, положив морды на блюда, не имея сил поднять голову, другие вытягиваются животами по столу за остатками мяса, роняют кости телячьих отбивных на пол; слуги под столом грызутся из-за них. Соприкасаясь шкурами, подбирают со скатерти куски, покусывая друг друга в губы и в нос, иногда ворча и хрипло дыша от натуги [Зальцман, 2012, с. 61–65]¹.

Пугающий гротеск! Но кто участвует в этом непотребном пиршестве, которое происходит в доме совы, расположенном где-то между сопками? Звери? Но они и говорят, и худо-бедно умеют пользоваться столовыми приборами... Тогда откуда у них шерсть, лапы, морды, хвосты, и почему они, наконец, пожаловали к сове? Невозможно не вспомнить филоновский «Пир королей», написанный за 20 лет до начала работы над романом. Кажется, Зальцман создает своего рода литературную транскрипцию живописного шедевра своего учителя, будто с поправкой в периодизации его живописной манеры на тотальное молекулярное расслоение всей фигуративности (как на картине 1923 г. «Без названия»): сумрак, царящий в помещении, мешает щенку ясно увидеть присутствующих; только отдельные, выхваченные из общего хаоса жесты, порожденные атавистическими органами, свидетельствуют о собрании монстров, утративших видовую идентификацию, став сразу всеми; из их разговоров смутно представляется, что они выпали из обычного течения времени, и многие упомянутые ими события разворачиваются в книге много позже.

¹ Далее цитаты из романа П. Зальцмана будут приводиться в тексте статьи по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках. Поразительно сходство приведенного фрагмента со стихотворением В. Хлебникова «Три обеда» (1921, впервые опубликовано в 1931), первоначальным и значительно более развернутым вариантом позднейшего «Алые горы алого мяса...»: наряду с яркой, сочащейся, смачной, почти эротической образностью в представлении яств, в стихотворении фигурирует щенок как участник незаконного пиршества. Стихотворение было написано в страшный голод и соседствует с другими, посвященными этой же теме: «С полосатой морщинистой кожей / Толстый щенок / С большими ушами / Стал на стул / И зарычал от гнева и презренья, / Когда ему дали / Черного хлеба».

Очевидна общность стилистики романа Зальцмана с филоновским аналитическим методом: все совершающееся в романе нельзя воспринимать во времени его развертывания; каждый эпизод, помимо того что он увиден вплотную, без дистанции, совершается одновременно, синхронно со всеми другими, так что все действие может и даже должно напоминать хаос – так Зальцман представил антропологический сдвиг, происходивший на его глазах в 1910–1930-е гг.

Активное перемещение наблюдается и на микроуровне – когда организм оказывается подвержен воздействию сил, способных его перекраивать. Вот процесс, происходящий в маленьком совенке, подобранным героями:

Когти расслабляются, разъединенные кости, смещенные связки, хрупкие прослойки жира, раздавленные или смятые, – все притягивает горячую кровь; отработка, не находящая выхода, медленно уносимые частицы скапливаются и оволакивают воспаленное место. Мясо вокруг пронизано ими. Все вспухло. Под взъерошенными перьями, под черными сгустками набито желтых отеков – песок мешает двинуть широко раскрытым крылом (с. 27).

Покореженное тело ищет нового способа жизни, приспособливается к новым условиям измененной физиологии, то есть изнутри. Вот описание процессов в теле избитого, находящегося в бреду щенка:

Кости, разъятые, сбиты вниз из ямок круглыми выступами с растянутыми связками, окружены подушками. В пустотах ужасная жидкость. Пространства между сдвинутыми частями заполнены разросшейся желтой тканью. Два острых конца расщеплены, и костные лучики вонзились далеко в расступившуюся, лишенную красной крови полосу мяса, насквозь пронизанного белыми подтеками. «Не сдвигать все это, никак не сдвигать». Только он двинулся – все сместилось, сухожилия вывернулись, натянулись на круглые выступы костей. Кровь проступила в щели до кожи, в разрывы кожи, шкура содрогнулась изнутри, и он кричит от боли (с. 117).

Прорабатывая текст своего романа на многих уровнях, Зальцман проявляет внимание ко всякого рода искажениям телесности, в том числе двигательных способностей и свойств. Особого анализа в связи с этим требуют глаголы и их производные, присутствие которых в книге ярко подчеркивает деформации, коим подвергается жизнь.

Обреченные на вынужденные странствия, герои, среди которых важнейшая сюжетобразующая роль выпадает на двух щенков, становятся ввергнутыми во многие страдания: они становятся невольными жертвами человека-совы и «железного мальчика». Последние персонажи – то объединяющие разные модусы животности, то в корне изменившие телесную природу – оказываются способными преодолевать преграды между жизнью и смертью, отчего служат

проводниками в небытие тянущихся к ним простоватых героев. Это превращает фантасмагорическое произведение Зальцмана в зловещую фреску об обреченности всех уровней живых существ смерти – насильственной, голодной.

«Собачья» сюжетная линия (точнее, завязка для этой линии) вполне могла быть подсказана Зальцману его любимым Гофманом, в известной книге которого «Фантазии в манере Калло» есть новелла «Известия о последних судьбах собаки Берганцы», построенная на продолжительном диалоге автора и названного пса (Зальцман тоже прибегает к форме диалога в своем романе). Объясняя свою возможность мыслить и членораздельно говорить, собака не только сообщает, что она жертва волшебницы Камачи, превратившей бедного юношу в животное посредством магии, «силою которой одна вещь начинает походить на другую». История гофмановской собаки берет начало в «назидательной новелле» Сервантеса «Обманная свадьба»; преодолев немалое расстояние и сто с лишним лет, главный герой оказывается в немецком произведении. Такая подвижность и «бессмертность», неподвластность времени характерны и для заглавных героев «Щенков». Невидимое присутствие колдуньи Камачи Монтильской из названного произведения Сервантеса можно предполагать и в «Щенках», так как, помимо прочего, она умела доставлять людей из отдаленных стран: перемещение героев из одной точки в другую становится у Зальцмана сюжетообразующим фактором. Кроме того, пес у Гофмана рассказывает о несостоявшемся обратном обряде превращения, устроенном ему во время его странствий, когда семь старух-ведьм приняли его за некоего Монтиеля (в русском переводе новеллы Сервантеса – Монтель) и, желая придать ему иной образ, намазали его волшебным снадобьем. Эта сцена, сопровождаемая различного рода наблюдениями и сентенциями, составляет небольшую, но весьма колоритную часть новеллы: весь обряд проходит под визгливое пение старух, тогда как черный кот – видимо, заправила на этом маленьком шабаше – извивается, чихает, фыркает, вызывая желание Берганцы его растерзать, а огромных размеров жаба помешивает варево в кипящем котле и в итоге в него бросается, произведя всплеском жидкости

...тысячу отвратительных образов, которые, беспрестанно изменяясь и пугая воображение, то выскакивали, то опять исчезали. Здесь появлялись странные, отвратительные животные с лицами, напоминавшими человеческие; появлялись и люди в ужасно искаженном образе, как бы в борьбе с животным видом; они разбегались, и сбегались, и боролись между собою, пожирая друг друга [Гофман, с. 72] (курсив мой. – П. К.).

В выделенной части цитаты можно усмотреть «подсказку» той модели, которая разворачивается на страницах романа – с той разницей, что у Зальцмана нет такой явно романтической фантастики в духе Средневековья; зато здесь присутствуют пугающие образы полудево-полузверей (как в сцене обеда у совы, читая которую, кстати,

неминуемо вспоминаешь, конечно, «Сон Татьяны» из «Евгения Онегина») и говорится о борьбе двух начал – человеческого и животного, о взаимном пожирании. Примечательно, что в этой сцене новеллы Гофмана появляется и сова – на ней прилетает еще одна старуха, видимо, старшая из ведьм, мать Монтиеля; семь же старух, встречая ее, поют песнь с призывным рефреном: «Совья мать! Совья мать!» [Гофман, с. 73]. Намазанный упомянутым снадобьем, пес испытывал странное раздвоение, которое описывает следующими словами:

Я чувствовал себя так, словно мне надо было выйти из собственно-го тела, когда я ясно видел себя как другого лежавшего Берганца, и этот другой был я же сам, а тот Берганца, который видел другого под руками ведьм, был тоже я сам... [Там же, с. 74].

Помимо того, что подобное раздвоение, в чем-то схожую утрату самоидентификации испытывают некоторые герои «Щенков», само удвоение героев-собак у Зальцмана можно возвести (как бы метафизически) к этим ощущениям мудрого пса из новеллы немецкого романтика. Кроме того, мать Монтьеля у Сервантеса, по словам принявшей роды Камачи, рождает двух собачонок; перед смертью колдунья признается роженице, что это она заколдовала ее детей, но к ним

...вернется их истинный облик, когда они меньше всего будут этого ожидать, но это может случиться никак не раньше наступления следующих обстоятельств:

Вернется к ним их настоящий облик,
Когда они увидят гордецов,
С высот своих свергаемых поспешно,
И горемык, из праха вознесенных
Рукою, властной это совершить [Сервантес, с. 66].

По сути, это предсказание содержит известную формулу «кто был ничем, тот станет всем» и обратное ей значение. Возможно, и зальцмановские щенки продолжают свое странствие в бессознательном поиске вочеловечения, которое должно бы их застать в пореволюционной обстановке, но этого не происходит. В «Дневниках» Зальцмана упоминаются «Назидательные новеллы» как одна из любимых книг писателя, а Сервантес наряду со Свифтом – как вызывающий «вечно сильное почтение», «участие», «полную и единственную покорность и внимание, которое... внушал только Филонов» [Зальцман, 2017, с. 148, 302]. Итак, можно предположить, что, воспользовавшись сюжетом Сервантеса – Гофмана, Зальцман переносит их собак из Испании – Германии XVII–XIX вв. в советскую Россию 1910–1930-х, чтобы показать, что положение в мире людей от первых десятилетий XVII в. в Испании через 10-е гг. XIX в. до времени действия «Щенков» суще-



П. Зальцман. Новый порядок. 1968

P. Saltzman. New Order. 1968

ственно не изменилось. Потому и ждать избавления собак от их природы и возвращения в мир человеческий не приходится. Пожалуй, это одно из объяснений принципиальной невозможности закончить роман или, по крайней мере, завершить линию щенков.

Вынесенное в заглавие романа нейтральное слово «щенки» все больше означает не только и даже не столько детенышей собаки, сколько человеческих существ, в том числе детей: нейтральность слова все больше приобретает негативную окраску. Так же постепенно в персонажах-животных проявляется человеческое, а в персонажах-людях животные начала подавляют человеческие, как те же метаморфозы происходят на полотнах Филонова. Примечательно, что в последних главах в репликах городских хулиганов упоминаются «недопески» – судя по всему, малолетние проститутки (в другом месте они называются «шевелюшки»).

Заглавные герои, щенки, остаются в своей шкуре, однако способны испытывать вполне человеческие чувства, понимать речь, даже вступать в диалог; так, в начале «городских частей» второй щенок упраскивает очередь, чтоб его пропустили на паром ехать к Лидочке. Но толпа, состоящая из возвращающихся с рынка баб с мешками, воспринимает говорящую собаку как совершенно естественную ситуацию. Еще до того сова соблазняет первого щенка сытой жизнью, тот входит в банду и, участвуя в нападении на зайца и его убийстве,

сам становится жертвой людей, бьющих его граблями; с переломанными костями (прежде приводилась эта цитата) щенок плывет по реке, то впадая в забытие, то оживая.

Превратности тела в романе поддерживаются мотивом зрения; телесность требует того, чтобы быть увиденной. Только аномалия не склонна выказывать себя: таков железный мальчик. Он представитель не полностью изменившейся природы, он неуязвим для обычных опасностей, так как, сохраняя строение и организм, невидимо обшит железом. Его новое бытие определяется покровом, новой кожей – модифицированной, возможно, и оттого, сколько ему выпало претерпеть: голод, издевательства, в том числе над родными, а затем, видимо, их гибель. Во всех эпизодах его присутствие сопровождается характерными звуками: «ржавым писком», «железным звоном» – при попадании пули, при соприкосновении с металлическими предметами; он мучим ржавчиной (из-под сползшей рубашки виден ржавый подтек) и принимает от странного незнакомого старика напильник, которым счищает ее (с. 14, 17, 144, 161); уже в городе, будучи беспризорником, попрошайкой и вором, он хранит каждую промасленную бумажку, чтобы хоть как-то бороться с постоянной сыростью. Там он показывает ловкий фокус:

...медленно поднимает вилку над столом, показывает ее и, как будто раздумывая, долго держит в занесенном виде. Потом с большой быстротой он сует под нее левую руку и одновременно ударяет вниз вилкой. Раздаются сильный звон и скрежетанье, как будто вилка попала по железу. Одновременно с этим беспризорник выхватывает руку и опять вздергивает вилку. Затем с прежней медленностью он протягивает вилку к свету. <...> ...все ее зубцы сильно погнулись. Тогда беспризорник подвигает к тому месту стола, где он ударял, коптилку. Но на мягких досках стола нет ни малейшего следа (с. 256).

В одно из последних своих появлений в романе, пробравшись в богатый дом своего приятеля ради грабежа, он натывается на человека-сову Балабана, пришедшего насиловать хозяйку, и, не увиденный из-за яркого света, а только услышанный им, он вызывает его шутку: «Извините, извините – почему вы так звените?» Не исключено, что, помимо гротескной реализации эпитета «железный», поддержанного популярными строками из «Баллады о гвоздях» Н. Тихонова 1922 г. («Гвозди б делать из этих людей: / Крепче б не было в мире гвоздей»), Зальцман воспользовался легендой о железном человеке, изобретенном Альбертом Великим². Железный мальчик как порождение страшного пореволюционного времени своим присутствием способен отклонить стрелку компаса, указывающую нужный, верный маршрут, – привести к девиации (одно из первых значений этого

² Сказка братьев Grimm «Железный Генрих», повесть Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек».

слова – «отклонение магнитной стрелки компаса от линии магнитного меридиана вследствие влияния близко расположенных намагниченных тел» [Современный словарь иностранных слов, с. 181]).

Кажется, тенденция к аномалиям затронула не только живых, но и мертвых персонажей романа. Во второй части неожиданно появляется медведь (в мифологии его образ символизирует воскресение, обряд инициации; здесь он и вовсе кажется таким вышедшим из-за гроба шатуном); увиденный щенком при выходе из воды, он предстает одиноким книжечем, изучающим тайные письма при свете гнилушек и потерявшим всякий интерес к проносящейся мимо дичи. Из его тягучего монолога смутно становится понятно, что он мертв («Далеко, в реке, я был один. И увидел, как меня убили» (с. 107); «Меня подменило время. Неудачника смерть уничтожает, вырастает из мяса совладелец опытной мысли. <...> Мне остаются мысли» (с. 74). Это не мешает ему пробраться в богатый дом, где он становится свидетелем странной сцены, за которой он безучастно следит из темноты, а потом оказывается невольным виновником пожара; цель его визита в человеческое жилье – украсть свечей для чтения книг, которые приносит ему река, но его появление здесь приводит к эскалации смертей – дяди и Тани. Медведю, как и прочим животным, открыто далекое зрение, он способен видеть, что произойдет за поворотом реки.

Утрата зрения – важнейший мотив романа. Многие сцены происходят в темноте, что оказывается на руку сове, а потом Балабану, тогда как других заставляет двигаться на ощупь. Слепоту усугубляет страх, в одном из эпизодов названный «незрячим» и сопряженный с отчуждаемой от субъекта тактильностью («неведомые руки») (с. 141). И присутствие среди персонажей слепого старика является знаковым (правда, ему же дано понимать разговоры животных). Все происходит в ситуации тотальной слепоты, и каждое движение порождено слепым незнанием логики собственной вписанности в общую картину, оттого сюжет блуждания ощущается так остро: тут и блуждания в самом себе, когда запутавшийся герой самоотчуждается, раздваивается, уходит от себя.

Другим модусом зрения отмечен еще один персонаж – перевозчик, который нигде в романе фактически не осуществляет переправы в буквальном смысле. Скорее он выступает проводником инфернальных энергий: ни в ком из персонажей нет такой болезненной тяги к узурпации, такой враждебной зависти к любому обладателю. Он, как многие, охвачен голодом-похотью, но его коварные действия из тени, его манипулирование заставляют подозревать в нем если не *самого*³ сову, то *его* тайного агента. Замыслив завладеть имуществом своего хозяина Балабана посредством пожара на хуторе и столкновения солдат с голодран-

³ Вопреки законам грамматики, я вынужден употреблять, когда речь идет о персонаже Зальцмана сове-человеке, мужской род, что влечет неминуемое недоумение читающего. Делаю так, следуя логике авторского стиля, и ради облегчения чтения выделяю все такие ненормативные употребления курсивом.

цами, грабящими в округе подводы с товаром, перевозчик, с вожделем наблюдая за купанием молодой невестки хозяина Доны, думает:

Добуду чистое тело. Обращу к себе, запятнаю своим клеймом.

Новорожденная душа, где ты?

Я удержусь на земле долго, проживу, разбив лицо, разойдясь, впиваясь в души, мне тесно, тесно в этом теле. <...> Все – мне, чтоб разлиться по всем, сохранить себя от смерти и тиснуть пальцы на все.

Так стану же я растравлять каждодневно голодную собаку злобой. Увеличатся кости в сотни, голод вырастит расстояния... Я проникну наильно в мысли и стану всюду. <...>

Тогда я не умру, не оставлю земли за собой, овладев, наложу свою руку и останусь хранить. Скорей, скорей вырву из ненавистных рук. Ее увели от меня в чужое лицо, в бессознательное счастье. <...> Освободить от чужой власти, чтоб предать моей (с. 128).

Этот внутренний монолог перевозчика, как представляется, едва ли не идейный центр романа или один из таких центров: зависть ведет к мстительности, непомерному желанию обладать, стать всем, вплоть до бессмертия. Этот взвинченный, неправильный синтаксис приводит к полисемии, а на уровне образности демонстрирует ненадытность произносящего эти слова⁴.

Сова на глазах читателей претерпевает ряд естественных и фантастических метаморфоз (сперва совен, подвергшийся опасности стать чучелом, а затем – подчеркнуто двойственная природа: как птица – главарь банды, умеющий собрать вокруг себя каких-то изгнанников из животного царства; как человек – одиночка, проникающий в тайные замыслы случайных встречаемых и подчиняющий их своим целям). В любом обличье – птичьим ли, человеческим ли – он плохо видит при дневном свете, при электрическом освещении. Будучи совой, он похищает у людей, среди которых и железный мальчик, курицу; затем после аварии на железной дороге уносит чемодан; пытается унести полуживого зайца, израненного им и первым щенком; наконец,

⁴ Скорее всего, мы здесь, как и во многих других местах романа, имеем дело с амфиболией и анаколуфом – намеренно допущенными неясностью, даже двусмысленностью высказывания и несогласованностью его членов, предпринимаемыми автором для предельного расширения смысла фразы. У Зальцмана эти фигуры подчеркивают психологическую основу ситуации (по словарю Квятковского); вообще следует заметить, что стиль романа изобилует солецизмами. М. Л. Гаспаров, рассматривая произведение Б. Лившица «Люди в пейзаже» как словесную имитацию живописных кубистических сдвигов, указывает на поэтику анаколуфа (сам поэт видел в своем эксперименте вытеснение «живописным ритмом последних намеков на голосоведение»). Некоторые наблюдения ученого применимы и к роману «Щенки»; так, например, присутствие зауми в романе на уровне слова и словосочетания способствует «узнаванию», «запоминанию», соответственно, отдельных слов и композиционного целого. Сейчас более детальное рассмотрение общей установки на зримость восприятия двух таких разных произведений, как «Люди в пейзаже» и «Щенки», слишком было нас от темы, хотя оно и может оказаться весьма продуктивным, тем более что говорит об изменении способа смотра.

как мы помним, собирает гостей на страшный пир. Принимая человеческое обличье, вернее, внедряясь в тела подвергнувшихся людей, замышляет разные злодейства – бандитский налет на хутор Балана⁵, насилие. Летая по ночам, человек-сова, движимый сладострастным желанием вырастить себе на потребу объект похоти, «по ночам таскает девушек», удовлетворяя «страсть к бесконечной жизни» (с. 180). Сова имеет странное пристрастие к рыбе и вспоминает разные рыбные блюда, местечко Рыбница, Щукин рынок⁶, вообще тяготеет к ландшафтам, где есть реки. Такая «ихтиофилия» заставляет подозревать зловещий символический намек на Христа (вспомним кстати, что и в «Пире королей» на столе стоит блюдо с рыбой, истыканной ножом). И уж не от любви ли к девушкам вочеловечивается сова? Именно Лидочке почти в начале повествования *он* является в человеческом облике (с. 55): может, сова выступает оборотнем божественного лебедя в ситуации соития с Ледой (имя «Лида» созвучно с «Леда», а сова противоположен лебедю, как ночь – дню)?

Показательно, что, когда в упомянутой встрече с железным мальчиком сова появляется в личине старика бурята (с. 37) и дарит странно звучащему существу напильник, *он* допускает неосторожность:

...Они подошли к разбитым мосткам через овраг, и старик, не заметивши его, ступил в пустоту. Но ему удалось повернуться в воздухе, и он вернулся на берег (с. 162).

Даже в человеческом обличье сова продолжает вести себя как птица.

Поразительна сцена, в которой Балабан насилует хозяйку дома, куда он проник, запугав несмышленного и запутавшегося сына этой женщины:

Прежде всего он [Аркашка] видит что-то большое и темное сверху и тут же две растопыренные бело-розовые свисающие ноги. <...> Туловище Анны Михайловны прикрито нависшей над нею и насеившей ей на спину и в то же время поддерживающей ее сверху и снизу фигурой, но тут Аркашка просто не может ни выговорить, ни понять. По сути дела,

⁵ Олег Юрьев высказал осторожное предположение, что «Балабан» – производное от «Балан», как сам сова – переселенец в плоть «рыбничкого богача» [Юрьев]. К этому справедливому замечанию следует добавить, что, по В. Далю, «балабан» – вид большого сокола, применяемого для травли зайцев (выбор героем такого имени говорит о его невероятных амбициях); «балабанить» – промышлять воровством; «баландá» – праздничный, шатун, шлендра (это может быть применено к медведю); «баланіть» (*суц.*) – допотопная окаменелость, а также животное из разряда слизней (наряду с социальным аспектом, здесь можно установить аналогию с интерпретацией картин П. Филонова, существующей с давних пор, согласно которой многие его произведения в своем воссоздании роста отчетливо напоминают кристаллические структуры).

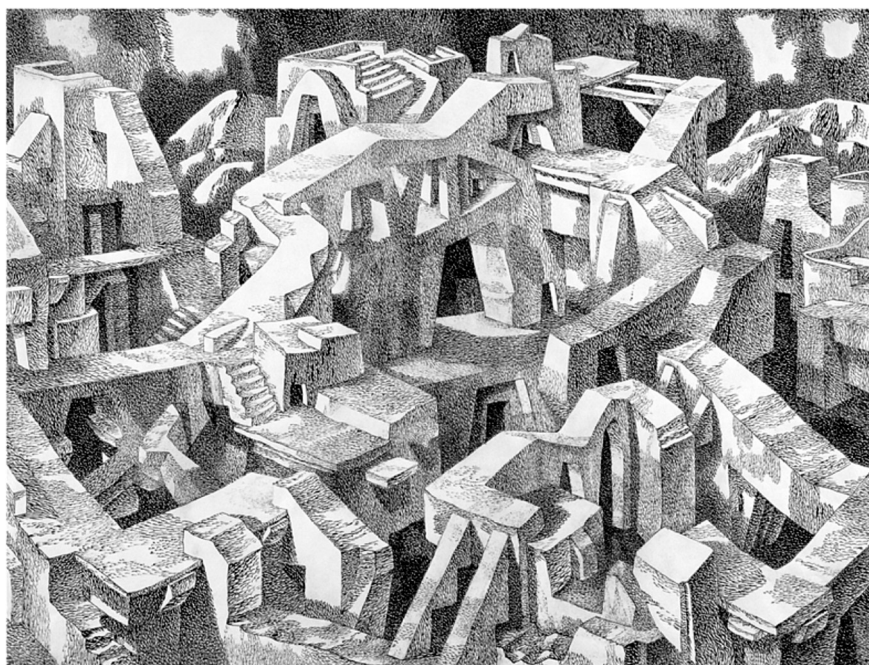
⁶ Оба топонима выбраны исключительно по реально биографическим соображениям автора: Рыбница – место, где прошло детство П. Зальцмана с 1920 по 1925 г.; Щукин рынок, ныне не существующий, располагался в Санкт-Петербурге – Ленинграде у Апраксина двора.

это и понятно – Аркашке только двенадцать лет, ему кажется, что господин Балабан черт его знает зачем залез на спинку дивана... <...> «Но ведь это чепуха, вздор, – не так легко соображаются подобные вещи. – На самом деле этот штымп – это какая-то птица, а не человек. Это сова». Тем более что она по временам подрагивает и вскидывается крыльями, ударяя ими в потолок, причем от этих бессистемных ударов осыпается штукатурка и летят мелкие полосатые перышки. Руками Анна Михайловна хватается за что попало сзади, то есть за этого, за него, боясь, видимо, упасть с непривычки (с. 281–283).

Во сне господина Балабана – а весь роман соткан из переплетений ужасающей реальности и угадывающих, предвосхищающих эту реальность снов, в чем-то схожих с молитвами, которых также немало, – итак, во сне господина Балабана представлен глубоко символический образ всего того, что до сих пор происходило в произведении: двигаясь по нагромождению пересекающихся и не пересекающихся плоскостей в полной темноте, группы людей оказываются влекомы даже не собственной волей и не побуждениями своих коллективов, а логикой пространства и темноты, и в итоге вовлекаются, втискиваются в какие-то новые объемы, так что смыкаются все друг за другом в какую-то трубу, как выясняется – сужающуюся конусообразно куда-то книзу, что приводит к страшной пирамиде, вершина которой направлена вниз и которая состоит из множества человеческих (?) существ, сверху давящих тех, кто внизу; в итоге эта пирамида, стенки которой прозрачны, представляет собой слабо шевелящееся целое, обреченное смять самое себя – до полной потери обликов и очертаний, но одному из тех, кто в самом низу, приходит в голову выстрелить из автомата, – они все вооружены автоматами, – и тогда все это нагромождение рушится, и все они летят вперед и вниз по образовавшейся дыре, бреши в стеклянной стене... На этом сон прерывается внешним шумом. Сновидец, господин Балабан, человек-сова, оборотень, просыпается и, несмотря на пристальный интерес в момент столкновения с получаемым ответом на подлинный смысл всего с ним и со всеми происходящего, выталкивается в действительность, которая заставляет забыть этот сон.

А в нем дан «словесный портрет» пространственных нагромождений с доминантой в виде стеклянной трубы, подобной тому страшному существу, испражняющемуся человеческими телами, – его мы помним по правой части триптиха И. Босха «Сады земных наслаждений»: там явно демонической природы чудовище пожирает и через задний проход исторгает на землю (и глубже) безвольных людей.

Основное действие в романе – насилие, осуществляемое во всех сферах животного мира. Здесь Зальцманом представлена ужасающая картина происходящего в стране, также напоминающая видения Бос-



П. Зальцман. Иное (Чужой город). 1970

P. Saltzman. The Different (Alien City). 1970

ха: все нравственные нормы искажены, извращены, перевернуты, как в дьявольском зеркале.

На смену традиционному противостоянию здесь поставлен другой сюжет – физиологический процесс, в который втянуто большое количество участников ради возможного порождения нового существа, отмеченного сигнатурами (то есть знаками постороннего вмешательства в его заверченный вид). Не исключена страшноватая пародийность такого подхода автора, но нам сейчас важнее, что это хищнически-симбиотическая операция, приводящая к возникновению гибрида, аномалии. Как тут не вспомнить высказывание М. Матюшина из его ранней работы о Филонове: «...зверю, наверно, человек кажется совсем не таким, как нам. Зверь, нарисовавший человека, очень бы удивил нас. <...> ...Зверь стоит на грани нового понимания мира» [Матюшин, с. 232].

В романе представлено несколько картин мира: он увиден глазами зайца, верблюдов, медведя, наконец, совы. Их способность участвовать в непрямом диалоге с окружающим и происходящим, видеть сны, молиться – свидетельства не столько их антропоморфности, сколько подвижности всей органической природы у Зальцмана: зыбкая, неустойчивая, неуравновешенная и изменчивая, природа торжествует в своем внеморальном творчестве, делая человека

смешным и жалким в его притязаниях на первенство в иерархиях⁷. Сова, при перевоплощении в человека не утратившая способность к левитации, возвышается над обычными людьми и оказывается могущественнее их. Тематически роман фиксирует различные модусы обладания в ситуации тотальной релятивности – от платонического (щенки) до хищнического (перевозчик) и пермутативного, инверсионного (сова). И степени вочеловечения в полярных модусах (первом и третьем из названных) противоположны: щенкам достаточно своей шкуры, сове же нужны другие, новые оболочки.

Уместно рассматривать концепт «девиация» как «бездорожье», «отклонение от маршрута»: «путь, дорога» по-латыни – *via*, *devia* означает «одинок»; *deviat* – «отклоняться». Все три семы очевидно присутствуют в романе. Первая лежит на поверхности: путь, проделываемый героями, представляет собой блуждания впотьмах, вслепую – иногда в буквальном смысле. Вторая – одиночество, которое так и не удастся избыть никому из ищущих: ни щенки, ни другие искатели не находят девушек, находящихся поблизости, что на эмоциональном и экзистенциальном уровнях усугубляет ощущение оставленности; кроме того, желая преодолеть одиночество, некоторые персонажи идут по пути самоидентификации, приводящему их к самоуничтожению. Третья сема, глубинная и самая интересная, связана с отклонениями от прямого пути, от нормы. Все три смысла тесно переплетены и образуют внутреннюю иерархию, довольно сложную, может быть, намеренно неясную, нечеткую и вместе с тем не отменяющую однородного континуума мира. Сочетание неясности, непроявленности с непрерывностью – одна из художественных доминант романа.

В этой разноприродной, гетерогенной толчее само время запуталось, свихнулось, разлетевшись в калейдоскопе обрывков, шумов. Если у О. Мандельштама зафиксирован факт распада, перелома «позвонков двух столетий», то Зальцман говорит о раздроблении времени на почти никак не связанные друг с другом фрагменты: любой временной интервал может развернуться в не обязательно предписанный ему линейным ходом момент. Атомарность, ячеистость, когда

⁷ В этом отношении Зальцман продолжает традицию карнавализации, как ее понимал М. М. Бахтин при прочтении Ф. М. Достоевского. Находясь в непрерывном движении – не столько внешнем, сколько внутреннем или «эволюционном», почти все герои «Щенков» подхвачены осознанной или не осознанной ими силой, которая влечет их к каким-то превращениям (следует, пожалуй, оговориться: всякое сознательное стремление героев-людей в романе приближает их к гибели, тогда как девианты невероятно приспособляемы к быстро меняющимся условиям, отчего и торопят эти изменения, чреватые гибелью для «нормальных» персонажей). Кажется, в такой атмосфере не может быть речи о разрешении, о традиционном финале, которого в романе и нет: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» [Бахтин, с. 380]; только если мыслитель находит в этом методе великого писателя определенную оптимистическую ноту, то у Зальцмана как раз эта раскрытость будущему ничего хорошего не сулит.

каждая клетка, каждая грань готовы отсоединиться от целого – лейт-мотив всего произведения на разных его уровнях, от фразеологии до целых сюжетных линий, который следует принципам филоновской школы. Можно даже интерпретировать «подвижную лестницу» романа как метафору эволюционного процесса, сошедшего с оси⁸.

Смешивая человеческие и животные черты и тем самым гротескно следуя традиции мастеров Ренессанса от Леонардо и Дюрера до Босха и Арчимбольдо, Зальцман подчеркивает абсурд мироздания, в правильность которого так поспешно уверовал человек. В этом смешении и совмещении нет забавы над «причудами природы». Здесь экспрессивная, даже экспрессионистическая весть о взбунтовавшейся и ставшей врагом природе, о мутировавшем, отказавшемся от «подобия» человеке... «Зальцмановский герой... не может осознать действительность присутствия мира потусторонних сил» [Зусманович] или не хочет и подвергается опасности трансформации, становится жертвой изменяющих все сил. Тяготение к архаике, мифологизму, поддерживаемые любовью к немецкому романтизму – прежде всего к Гофману с его исключительным чутьем к метаморфозам и двойничеству, очень характерно для Зальцмана.

Основной пафос романа – недоумение, ужас перед происходящим (многое из происходящего в романе «реально до жути» – выражение Б. Григорьева): разруха, голод приводят к поеданию всех всеми. Закономерно также видеть в ряде эпизодов почти явные отсылы, скажем,

⁸ Сближение романа Зальцмана с творчеством О. Мандельштама рубежа 1920–1930-х гг. не только ассоциативно напрашивается, но и может быть, пусть несколько гадательно, подтверждено знакомством обоих авторов с Б. С. Кузиным. Не исключено, что стихотворение «Ламарк», вдохновленное рассказами биолога, чтением трудов французского ученого, расширенно осмыслено в романе, работа над которым начата в один год с публикацией стихотворения. Напомню, что в стихотворении, помимо образа лестницы, по которой осуществляется подъем или спуск живых существ, упомянут Протей – бог, отмеченный способностью к бесконечным перевоплощениям; также важен в стихотворении мотив зрения, его утраты – в романе этот мотив (постепенной утраты или внезапного его обретения) также имеет очень важное значение, о чем уже говорилось; но следует добавить в качестве наблюдения: зрение и выбор точки его выступают чуть ли не главными катализаторами действия и индикаторами движения в романе, причем на самых разных внутритекстовых и содержательных уровнях.

Неожиданно сближаются «Щенки» и с «Египетской маркой» (в теме самоидентификации героя); или в сложной метафоре своей прозы Мандельштам словно предвосхищает гротеск метаморфозы: «Не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова» [Мандельштам, с. 70]. Добавлю, что отзвуков Мандельштама в романе Зальцмана гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд; вот характерный пример возможной аллюзии: в «Сумерках свободы» «земля плывет» – в «Щенках» «земля течет из-под ног» (с. 106).

При этом следует помнить, что самой непрерывной стихией в романе предстает водная, реки: они – Уда, Днестр, Нева и ее притоки – не только перетекают одна в другую, но и образуют своего рода уровни – сверху вниз. По ним плывут то один из щенков, то раненый заяц, выпавший из клюва совы; в реке дети топят кошку, в реку срываются участники драки за имущество пассажиров разбившегося поезда; через реку разрушен мост, что преграждает движение поезду; и в городе есть мост, у которого в наличии только первые пролеты, а дальше – зияние...

к стихотворениям Н. Заболоцкого (например, «Птицы», «Лодейников») или Н. Олейникова («Таракан»), не говоря уже о таких созвучиях, как записи Д. Хармса из «Синей тетради» (1936): «Я видел однажды, как подрались муха и клоп. Это было так страшно, что я выбежал на улицу и убежал чорт знает куда». В текст вкраплены также стихотворные фрагменты (в основном частушечно-песенного склада), заумные элементы, часто встречаются авторские написание слов, неологизмы – все это не только сближает как роман, так и в целом творчество Зальцмана с левым авангардным искусством, в частности хлебниковско-филоновским, обэриутским, но и обнаруживает индивидуальность автора: реалистическая основа в руках художника остраниается под воздействием того или иного материала. Роман выходит фантасмагоричным, гротескным, абсурдистским и вместе с тем трагически-лиричным, в чем сказывается индивидуальный авторский стиль, на разных уровнях передающий безостановочную изменчивость стихии взбаламученной жизни.

Список литературы

Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского : Проблемы поэтики Достоевского. Киев : Next, 1994. 512 с.

Гофман Э. Т. А. Известие о последних судьбах собаки Берганцы // Гофман Э. Т. А. Песочный человек : повести. М. : Текст, 1992. С. 65–114.

Зальцман П. Я. Щенки : Проза 1930–50-х годов. М. : Водолей, 2012. 432 с.

Зальцман П. Я. Осколки разбитого вдребезги : Дневники и воспоминания 1925–1955. М. : Водолей, 2017. 448 с.

Зусманович Н. Павел Зальцман: от Пу Сун Лиана к Даниилу Хармсу – персонажи и образы // Интерпретация и авангард : межвуз. сб. науч. тр. / под ред. И. Лощилова. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2008. С. 114–128. URL: <http://pavelSaltzman.org/bibliography/critics/natalia-zusmanovich/> (дата обращения: 26.08.2018).

Кукуй И. Целесообразность ада : О книге Павла Зальцмана «Щенки» / ведущий Д. Волчек // Радио «Свобода» : [сайт]. 2012. 15 авг. URL: <https://www.svoboda.org/a/24678335.html> (дата обращения: 25.08.2018).

Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Соч. : в 2 т. М. : Худ. лит., 1990. Т. 2. С. 59–87.

Матюшин М. Творчество Павла Филонова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 г. / публ. Е. Ф. Ковтуна. Л. : Наука, 1979. С. 232–235.

Сервантес М. де. Новелла о беседе собак // Сервантес М. де. Собр. соч. : в 5 т. М. : Правда, 1961. Т. 4. С. 21–91.

Сергеев К. В. «Биологическое пространство» эстетического объекта : Павел Филонов и «биология развития» // Культура и пространство : Славянский мир. М. : Логос, 2004. С. 111–127.

Современный словарь иностранных слов. М. : Рус. яз., 1993. 740 с.

Филонов П. Н. Теория аналитического искусства : Канон и закон // Филонов : Художник. Исследователь. Учитель. Живопись. Графика : в 2 т. / под ред. Д. Боулта, Н. Мислер, А. Сарабьянова. М. : Агей Томеш ; Гос. Рус. музей ; Гос. Третьяк. галерея, 2006. Т. 1. С. 78–83.

Юрьев О. Одноклассники: почти повесть о последнем поколении русского модернизма (Всеволод Петров и Павел Зальцман) // Новый мир : [сайт]. 2013. № 6. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2013_6/Content/Publication6_879/Default.aspx (дата обращения: 26.08.2018).

References

- Bakhtin, M. M. (1994). *Problemy tvorchestva Dostoevskogo. Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoyevsky's Art. Problems of Dostoyevsky's Poetics]. Kiev, Next. 512 p.
- Cervantes, M. de. (1961). Novella o besede sobak [The Dialogue of the Dogs]. In Cervantes, M. de. *Sobranie sochinenii v 5 t.* Moscow, Pravda. Vol. 4, pp. 21–91.
- Filonov, P. N. (2006). Teoriya analiticheskogo iskusstva. Kanon i zakon [A History of Analytical Art. The Canon and the Law]. In Filonov, P. N. *Khudozhnik. Issledovatel'. Uchitel'. Zhivopis'. Grafika v 2 t.* / ed. by D. Boul't, N. Misler, A. Sarab'yanov. Moscow, Agei Tomesh, Gosudarstvennyi Russkii muzei, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya gale-reya. Vol. 1, pp. 78–83.
- Hoffmann, E. T. A. (1992). *Izvestie o poslednikh sud'bakh sobaki Bergantsy* [A Report on the Latest Adventures of the Dog Berganza]. In Hoffmann, E. T. A. *Pesochnyi chelovek. Povesti.* Moscow, Tekst, pp. 65–114.
- Kukui, I. (2012). Tselesoobraznost' ada. O knige Pavla Zal'tsmana "Shchenki" [The Expediency of Hell. On Pavel Saltzman's *Puppies*] / hosted by D. Volchek. In *Radio "Liberty"*. August 15. URL: <https://www.svoboda.org/a/24678335.html> (mode of access: 25.08.2018).
- Mandelstam, O. (1990). Egipetskaya marka [Egyptian Stamp]. In Mandelstam, O. *Sochineniya v 2 t.* Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 2, pp. 59–87.
- Matyushin, M. (1979). Tvorchestvo Pavla Filonova [Works by Pavel Filonov]. In Kovtun, E. F. (Ed.). *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1977.* Leningrad, Nauka, pp. 232–235.
- Saltzman, P. Ya. (2012). *Shchenki. Proza 1930–50-kh godov* [Puppies. Prose, 1930s–1950s]. Moscow, Vodolei. 432 p.
- Saltzman, P. Ya. (2017). *Oskolki razbitogo vdrebezgi. Dnevnik i vospominaniya 1925–1955* [Pieces of the Smashed. Diaries and Memoirs 1925–1955]. Moscow, Vodolei. 448 p.
- Sergeev, K. V. (2004). "Biologicheskoe prostranstvo" esteticheskogo ob"ekta: Pavel Filonov i "biologiya razvitiya" [The "Biological Space" of an Aesthetic Object: Pavel Filonov and the "Biology of Development"]. In *Kul'tura i prostranstvo. Slavyanskii mir.* Moscow, Logos, pp. 111–127.
- Sovremennyyi slovar' inostrannykh slov* [Contemporary Dictionary of Foreign Words]. (1993). Moscow, Russkii yazyk. 740 p.
- Yur'ev, O. (2013). Odnoklassniki: pochtii povest' o poslednem pokolenii russkogo modernizma (Vsevolod Petrov i Pavel Zal'tsman) [Classmates: An Almost Story of the Last Generation of the Russian Modernism (Vsevolod Petrov and Pavel Saltzman)]. In *Novyyi mir*. No. 6. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2013_6/Content/Publication6_879/Default.aspx (mode of access: 26.08.2018).
- Zusmanovich, N. (2008). Pavel Zal'tsman: ot Pu Sun Lina k Daniilu Kharmisu – personazhi i obrazy [Pavel Saltzman: From Pu Songling to Daniil Kharmis – Characters and Images]. In Loshchilov, I. (Ed.). *Interpretatsiya i avangard: Mezhdvuzovskii sbornik nauchnykh trudov.* Novosibirsk, Izdatel'stvo Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, pp. 114–128. URL: <http://pavelSaltzman.org/bibliography/critics/natalia-zusmanovich> (mode of access: 26.08.2018).

The article was submitted on 07.04.2018

Иллюстрации к статье:
*Петр Казарновский. Телесные и пространственные аномалии
как отражение всеобщего распада (роман Павла Зальцмана «Щенки»)*

Illustration for the article:
*Petr Kazarnovsky. Physical and Spatial Anomalies as a Reflection of Total Decay
(Pavel Salzman's Puppies)*



П. Филонов. Живая голова. 1923

P. Filonov. *The Live Head*. 1923



П. Филонов. Пир королей. 1913

P. Filonov. *Feast of Kings*. 1913



И. Босх. Сад земных наслаждений. Правая часть триптиха (фрагмент). 1510

H. Bosch. *The Garden of Earthly Delights*. Right panel (fragment). 1510